

Муниципальное автономное учреждение
дополнительного образования
«Объединенная детская школа искусств № 3»
муниципального образования города Братска

**Методические рекомендации
для пианиста-концертмейстера
в классе струнно-щипковых инструментов
(домра, балалайка)**

Концертмейстер высшей
квалификационной категории
М.А. Эйхман

Братск, 2025

Оглавление

Пояснительная записка	3
Введение	4
Часть I. О специфических особенностях струнно-щипковых инструментах ...	6
Особенности различий домры и балалайки	6
Распределение исполнительского репертуара домры и балалайки на основе конкурсных критериев с примерами произведений	8
Часть II. Об исполнительских особенностях концертмейстера	10
Каким должно быть звукоизвлечение концертмейстера	10
Какими должны быть бас и педаль	13
Часть III. Работа концертмейстера	14
Работа над ансамблем между концертмейстером и солистом	14
Концертмейстер на эстраде	15
Об отличии работы концертмейстера с детьми и студентами	16
Заключение	18
Литература	19

Пояснительная записка

Настоящие методические рекомендации предназначены для начинающих пианистов-концертмейстеров дополнительного образования (ДМШ, ДШИ) и учреждений среднего профессионального образования в классе струнно-щипковых инструментов.

Цель: раскрыть специфику работы концертмейстера в классе струнно-щипковых инструментов (домры, балалайки).

Задачи: определить основные задачи работы концертмейстера; обозначить профессионально-личностные качества, необходимые для специализации в области концертмейстерского мастерства; показать специфику работы концертмейстера, опираясь на научно-методическую литературу и собственный опыт; дать краткую характеристику о специфике струнно-щипковых инструментов, включая репертуар.

Практическое значение: совершенствование навыков начинающих пианистов-концертмейстеров в профессиональной деятельности.

Введение

Работа пианиста-концертмейстера является распространённым явлением среди музыкантов. Каждый пианист рано или поздно сталкивается с концертмейстерской практикой, будь это практика учебная или же профессиональная. Концертмейстеры-пианисты нужны в классе любого инструменталиста (кроме спец. фортепиано), вокалистам-солистам, хоровым коллективам, хореографам, а также театрам и учебным заведениям различных уровней.

Роль концертмейстера в образовательных учреждениях велика, она не должна быть формально-пассивной. Зачастую от концертмейстера зависит уровень исполнения солиста или коллектива на различных выступлениях, включая учебную и конкурсную деятельность. Пассивная роль концертмейстера может испортить выступление солиста, и, наоборот, активная роль концертмейстера может солиста «вытянуть». Без ответственного участия концертмейстера в образовательном процессе сложно представить подготовку профессиональных исполнителей. При работе в ДШИ и ДМШ концертмейстер помогает преподавателю донести до ребёнка определённые представления о различных стилях и эпохах музыкального мира наглядным образом, приобрести навык ансамблевого исполнительства. При работе уже со студентами в профессиональных образовательных учреждениях концертмейстер помогает расширять кругозор обучающегося, здесь уже поднимаются вопросы другого уровня, ставятся более сложные исполнительские задачи.

Научиться хорошо аккомпанировать не менее трудно, чем научиться хорошо играть сольно. Не каждый солист может стать концертмейстером, как и не каждый концертмейстер может быть солистом. Хороший концертмейстер – это прежде всего хороший музыкант, обладающий природной одарённостью, особыми психологическими качествами: большим объёмом внимания и памяти, чуткостью к партнёру, мобильностью и быстротой реакцией.

Также концертмейстеру необходимо обладать комплексом определённых знаний, умений и навыков:

- умение читать с листа не только фортепианную партию определённой сложности, но и партию солиста;
- умение совмещать партию солиста с партией аккомпанемента;
- умение транспонировать нотный текст в пределах средней трудности (чаще всего в работе с вокалистами и духовыми инструментами);
- умение перекладывать неудобные фрагменты в фортепианной партии, не нарушая композиторского замысла;
- умение разбираться в специфике игры инструменталиста или вокально-хорового исполнительства;
- обладание разносторонними знаниями в области истории и теории искусств;
- умение подбирать мелодию и аккомпанемент «на ходу»;
- владение большим репертуарным багажом, для свободного ориентирования в музыке различных жанрах и эпох, и обладание представления о стилях наиболее известных композиторах;
- знание основных принципов ансамблевой техники, а также методы репетиционной работы в ансамбле и совместной исполнительской работы над музыкальными произведениями;
- умение применять теоретические знания при исполнительском анализе партии солиста и аккомпанемента;
- умение определять художественные и технические особенности аккомпанемента и многое другое.

Часть I. О специфических особенностях струнно-щипковых инструментах

Особенности различий домры и балалайки

Аkkомпанирование солисту-инструменталисту имеет собственную специфику. Концертмейстер должен уметь слышать мельчайшие подробности партии солиста, соотносить её с партией аккомпанемента, не нарушая художественного замысла.

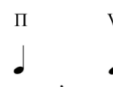
Работая в классах домры и балалайки концертмейстеру также необходимо обладать определёнными знаниями о приёмах игры, об особенностях звукоизвлечения, о динамических возможностях, правилах нотной записи, истории развития инструментов и исполнительском репертуаре.


Следует выявить разницу во всех планах специфики инструментов:

- домристы извлекают звук при помощи медиатора (в отдельных приёмах встречается звукоизвлечение пальцами), звукоизвлечение балалаечников только пальцевое;
- у домры струны металлические, у балалайки – две нейлоновые и одна металлическая;
- домровый диапазон шире из-за своего строя (ми1, ля1, ре2), чем балалаечный (ми1, ми1, ля2);
- у балалайки приёмов игры гораздо больше, чем у домры.

К приёмам игры на домре относятся:

- Единичные удары вверх – П и вниз – V
- Переменные удары вверх-вниз ПV

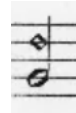


- Тремоло (быстрое чередование ударов вверх-вниз), обозначается в нотах знаками « – » (тенуто), «  » (лига) или словом trem.
- Пиццикато, обозначается словом pizz., что значит играть пальцем

- Флажолеты: натуральный



и искусственный



К приёмам игры на балалайке относятся:

- Бряцание (равномерно-последовательное ритмизированное чередование ударов вверх-вниз)



- Тремоло (быстрое неритмизованное чередование ударов вверх-вниз), может обозначаться в нотах словом trem. или тройной чертой на длительности



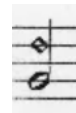
- Щипок большим пальцем (б.п.), одинарный щипок (1 pizz.), двойной щипок (2 pizz.)

- Вибрато (дополнительное раскачивание струны за подставкой), обозначается словом vibr.

- Флажолеты: натуральный



и искусственный



Распределение исполнительского репертуара домры и балалайки на основе конкурсных критериев с примерами произведений

Программные требования есть на любых конкурсах и в любых профессиональных образовательных программах. Концертмейстеру важно иметь примерные представления об исполнительской литературе солистов.

1. Переложения зарубежных композиторов 17-19вв. В переложениях основной задачей является подражание инструменту, для которого был написан оригинал. В основном переложения скрипичной музыки (концерты и сонаты А. Вивальди, Г. Генделя и др.), духовой музыки (партиты для флейты соло И.С. Баха, отдельные сочинения (например Скерцо)), переложения французских и итальянских клавесинистов (Кукушка Л. Дакена, Курица Ж.-Ф. Рамо, сонаты А. Скарлатти) и др.

**Русская музыка в отдельный блок не выделяется, как правило.*

2. Кантилена (любого вида: классическая, народная, оригинальная, современная). Сюда можно отнести некоторые обработки народных песен. Например: А. Шалов - Не корите меня, не браните; Кольцо души девицы; Винят меня в народе; Тёмно-вишнёвая шаль. В. Городовская - Не слышно шума городского; Памяти Есенина. Классическая кантилена: Серенада Ф. Шуберта, Сентиментальный вальс и Ноктюрн П.И. Чайковского, Аве Мария Бах-Гуно. Оригинальная кантилена: Ноктюрн В. Андреева, Ноктюрн К. Мяскова, Баллада о русской женщине Ю. Клепалова. Кантилена в большей степени представлена в обработках народных песен.

3. Virtuозные произведения, включая народные обработки. Могут быть также переложения, например: Смерть ангела А. Пьяццоллы, Танцующий скрипач Д. Крамера, Испанский танец М. де Фалья. Обработки народных мелодий А. Шалова: Валенки; Ах вы сени; Эх, сыпь, Семён. В. Городовской: Калинка; Выйду ль я на реченьку и др.

4. Оригинальное произведение (более современная музыка). Это вся музыка В. Андреева, В. Макаровой, А. Гуревича, А. Кусякова, Ю. Клепалова, А. Цыганкова, А. Кугаевского и др.

5. Крупная форма. Всевозможные концерты, сонаты, сюиты и прочее, как переложения, так и оригинальные сочинения.

Некоторые произведения относятся к нескольким блокам. Например: Испанский танец М. де Фалья является одновременно переложением и виртуозным произведением, так же, как и Полёт шмеля Н.А. Римского-Корсакова. Ноктюрн К. Мяскова является оригинальным сочинением и кантиленой. И множество других примеров.

Часть II. Об исполнительских особенностях концертмейстера

Каким должно быть звукоизвлечение концертмейстера

Аkkомпанемент для домры и балалайки будет отличаться во всех планах, начиная с туше и заканчивая динамическим разнообразием.

У домры динамический диапазон в большей степени представляет собой множественные краски форте, ей свойствен яркий насыщенный звук, он чёткий и ясный, его много, аккомпанемент для домристов также будет ярким и насыщенным, богатым. Домры сейчас в основном 3-хструнные, все 3 струны металлические и имеют свой тембр. Струна Ми (третья) - матовая, т.к. струна имеет поверх металлическую обмотку. Все мелодии, проводимые на третьей струне, будут с грудным бархатным тембром. Вторая струна – Ля и первая струна – Ре близки по тембру, но все же первая более яркая и ясная, в основном все важные темы проводятся на первой струне. По толщине струны тоже отличаются, от этого и отличия в тембре. Концертмейстер должен уметь слышать разницу тембров струн домры, и уметь под каждую струну находить определённый штрих, конечно, выбор штриха ещё будет зависеть от характера исполняемого произведения.

Например, в первой части концерта Н. Будашкина для домры с оркестром побочная партия написана именно для третьей струны (указание автора под звёздочкой). Тема побочной партии, исполняемая на струне Ми (штрих – легато, приём игры – тремоло), обретает особенно глубокий и певучий тембр, отсюда, несмотря на аккордовую фактуру, штрих концертмейстера – наполненное легато на динамическом нюансе р-тр. Ещё один яркий пример – «Русская пляска» А. Кугаевского из сюиты «Детский праздник». Пьеса начинается с напевного вступления на третьей и второй струнах (штрих – легато, приём игры – тремоло), в аккомпанементе выписаны арпеджированные аккорды на динамическом нюансе р-тр, что создаёт ощущение былинности, отсюда штрих концертмейстера – легато. Далее пьеса сменяется энергичным характером и быстрым темпом, в духе

залихвацких народных песен типа «Валенки» или «Калинка», соответственно меняется штрих концертмейстера на более собранный, сухой, с опорой на бас и выделением всех необходимых совместных с солистом акцентов для создания определённого характера произведения.

Особенности тембра балалайки требуют от концертмейстера большего внимания к звукоизвлечению на фортепиано/рояле, динамический диапазон балалайки от различных красок пиано до одного форте. Здесь аккомпанемент должен быть максимально ясным и аккуратным, чтобы помочь солисту показать определённый приём игры и не нарушить замысел композитора, также необходимо искать определённое звукоизвлечение. У балалайки 3 струны – 3я и 2я нейлоновые – струны Ми, и первая – металлическая – Ля. Разница в тембрах слышна ясно, из-за разных материалов изготовления струн.

В качестве примера соотношения штрихов концертмейстера со штрихами солиста можно рассмотреть «Курицу» Ж.-Ф. Рамо. В этом произведении солист и концертмейстер подражают клавесину, для которого было написано произведение в оригинале. Исполнение переложений музыки эпохи барокко ставит перед исполнителями задачи соответствовать характеру и стилю оригинального сочинения того времени. Штрихи будут соответствующие – *non legato* и *staccato*. Чёткая пульсация и ясная артикуляция концертмейстера будет помогать балалайке более точно передать клавесинный колорит, что будет соответствовать музыке эпохи барокко.

В обработке р.н.п. А. Шалова «Винят меня в народе» у балалаечной партии встречается красивейшая вариация со сдёргиваниями. Это очень интересный приём игры, но он малозвучный, особенно в верхней тесситуре. Поэтому концертмейстеру важно в такие моменты не заглушить солиста, а наоборот, помочь донести до слушателей всю красоту исполнения. Штрих пианиста, именно в этом фрагменте произведения, должен быть максимально аккуратным, с ощущением острейших пальцев легато концертмейстера

исполняется будто на цыпочках. Т.к. динамический диапазон в рамках pp-p можно использовать левую педаль фортепиано/рояля.

Очень важно самому концертмейстеру владеть многообразием фортепианных штрихов, обладать представлениями о различных оркестровых звучаниях, уметь подражать на фортепиано/рояле различным музыкальным инструментам.

Чтобы лучше сливаться в штрихах, необходим постоянный слуховой контроль. Важно много слушать выступления состоявшихся исполнителей домристов и балалаечников, обращая особое внимание на игру их концертмейстеров, набирать таким образом наслушанность. Также, как мне кажется, для штрихового единства полезно самому концертмейстеру овладеть некоторыми приёмами игры на домре и балалайке. Во-первых, это очень интересно и ваш кругозор тем самым расширяется, а во-вторых, вы лучше поймёте специфику инструмента. Достаточно ознакомиться с основными приёмами: у домры – удары и тремоло (более-менее), у балалайки – бряцание, щипок и вибрато.

Какими должны быть бас и педаль

Бас – это основа аккомпанемента и опора для солиста. Бас должен быть более насыщенным и глубоким. Роль баса, как правило, всегда достаётся левой руке. Левая рука концертмейстера может сочетать в себе не только игру одного баса, но и баса и аккомпанемента, что простыми словами называется «умца-умца», также бас и аккомпанемент может быть разделён между правой и левой руками. Во всех этих случаях должна быть чёткая разноплановость.

Существует схема разделения трёх основных структур в динамическом и приоритетном планах:

- Мелодия всегда будет на первом месте - она самая яркая, она главная, и, как правило, мелодия принадлежит солисту, за исключением каких-либо солирующих фортепианных интерлюдий или подголосочных моментов.

- На втором месте будет бас – он является фундаментом любого произведения;

- И на третьем месте – аккомпанемент.

Роль педализации в партии фортепиано крайне важна. Правая педаль должна браться аккуратно и лаконично. Необходимо максимально стараться избегать «замыленности» гармоний, лучше использовать полупедаль, а не полную. В произведениях быстрых темпов от употребления правой педали стоит отказаться, ведь чем быстрее темп, тем суше должен быть аккомпанемент. Злоупотреблять левой педалью тоже не стоит, хотя она и помогает выстроить баланс ансамбля, однако чаще теряются краски фортепиано/рояля, этим лучше не жертвовать. И всё же, в некоторых моментах левая педаль может сыграть концертмейстеру на руку, особенно если исполнитель юного возраста и очень неуверен на сцене.

Мастерство концертмейстера - нахождение нужного звукового баланса, соответствующего акустике.

Часть III. Работа концертмейстера

Работа над ансамблем между концертмейстером и солистом

Концертмейстер – это партнёр солиста, не просто «человек для фона». Ансамбль в игре солиста и концертмейстера должен быть на высочайшем уровне. Это создаёт впечатление целостности исполнителей, отчего и появляется ощущение целостности произведения.

Главное условие ансамбля - согласованное звучание фортепиано/рояля и солиста. И дело не только в динамике, но и в характере звучания, настроении. Партия солиста на протяжении всего произведения должна звучать в сознании концертмейстера и совпадать с реальным звучанием солиста - от этого зависит успех ансамбля. Для точнейшего совпадения пассажей в ансамбле можно совместно с солистом проучить различными видами группировок, в обратных направлениях, петь и даже поменяться партиями. Чем больше будет вариантов проучивания совместных пассажей, тем будет больше шансов на успех сыграть в ансамбле.

Различные агогические отклонения в произведениях должны быть проработаны с особой внимательностью: если это замедление – вместе, если ускорение – тоже вместе, особенно важны начала и окончания произведений. Концертмейстеру необходимо дышать вместе с солистом, проживать какие-либо тонкости произведения вместе с солистом, уметь предслышать действия солиста. Это самая большая и трудоёмкая работа, которая приводит к очень хорошим результатам.

Концертмейстер на эстраде

На сцене концертмейстер, что называется, во всеоружии. Во время публичных выступлений, как правило, теряется большой процент работы, которая до этого усердно проводилась в классе. Выступления – ответственный момент для всех: обучающего, концертмейстера и педагога. Если в классе активную работу ведут все трое участников образовательного процесса, то на сцене концертмейстер остаётся один на один с исполнителем. В эти моменты внимание концертмейстера должно быть максимально включённым, уши настроены на солиста и, при собственном внутреннем волнении, сохранено невозмутимое хладнокровие.

Профессиональной деятельности концертмейстера должны быть присущи мобильность и быстрота реакции. В случае, если солист на концерте или экзамене вдруг «теряет» текст, перескакивает или пропускает какой-либо эпизод, то опытный концертмейстер, не переставая играть, должен уметь быстро сориентироваться в тексте, подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца.

На эстраде волнуются все, но каждый по-своему. Здесь необходимо учитывать различные типы темперамента артистов и быть готовым к любым сюрпризам. Поэтому концертмейстер должен наблюдать за повторяющимися проявлениями психики обучающегося на сцене.

Особую роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале, благодаря которым потом, на момент выступления, солист будет чувствовать себя более уверенно, а значит и меньше волноваться. Концертмейстер также помогает приобретать артистические навыки общения с публикой.

Об отличии работы концертмейстера с детьми и студентами

Работа с детьми, конечно, отличается от работы со студентами. Психика ребёнка отличается от психики студента в силу возраста. Ребёнок, скажем так, только входит в эту жизнь, на музыкальном поприще он лишь на первой ступени обучения – в музыкальной школе. Поступая в музыкальную школу, ребёнок, в основном, приходит без подготовки и каких-либо знаний о музыке, обучение здесь для него – это что-то новое. Для студента училище или колледж — это вторая ступень обучения, – он приходит уже более подготовленным, знающим какие-либо основы.

Деятельность концертмейстера в музыкальной школе начинается уже с первых уроков. Вся работа над музыкальным произведением от фрагментного проигрывания до целостного охвата проходит при непосредственном участии концертмейстера. Конечно, обучающийся, прежде всего, разбирает и выучивает нотный текст. Но он твердо знает, что на уроке он будет выступать как настоящий артист в сопровождении опытного пианиста. Между учеником и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое будет направлено на раскрытие художественного образа каждого музыкального произведения. По словам Е.М. Шендеровича «...в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции» («В концертмейстерском классе»). Концертмейстер помогает ученику обогащать музыкальные представления, лучше понять, усвоить и передать содержание произведения, укрепляет интонацию, а также развивает ритмическую дисциплину ученика и согласованность исполнения партий.

В музыкальной школе концертмейстер должен исполнять свою партию более выпукло, как наглядный пример исполнения произведений разных эпох и жанров для ребёнка, тем самым воспитывать его слух. Часто концертмейстер выступает в роли «живого метронома». Если ученик пассивный/слабый нужно уметь повести его за собой: делать раньше крещендо, диминуэндо и ритенуто, если музыка старинная – показывать

больше контрастов. Если ученик сильный и, что называется, прёт на пролом – уметь держать его крепкой хваткой - не давать разгоняться. Когда ребёнок уже привыкает к определённым правилам исполнения тех или иных произведений, аккомпанемент следует прибирать, т.е. не утрировать, настраивая слух ребёнка на самостоятельное исполнение.

В училище/колледже концертмейстер и солист – равноправные участники ансамбля. Партия фортепиано помогает инструменталисту прозвучать более красочно и разнообразно, создавая ту самую исполнительскую целостность.

Заключение

Работа концертмейстера сложна, многозадачна, но очень интересна. Залог успешной деятельности пианиста-концертмейстера заключается в знаниях об исполнительской специфике солиста, с которым вы работаете, в активном практическом применении ансамблевых закономерностей, в чуткости к партнёру и ощущении партии солиста и аккомпанемента, как целого.

Концертмейстер должен питать особую любовь к своему делу, вдохновлять солиста своей страстью к творчеству, тогда и результаты ваши будут гораздо значительнее.

«Концертмейстер – это призвание, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога» Л.Д. Бондарь («Профессия – концертмейстер»).

Литература

1. Бондарь Л.Д. Профессия – концертмейстер. 2018.
2. Бикташев В.Н. Искусство концертмейстера. 2014.
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. М.: Музыка, 1996.
4. Бахчиев А.Г. Пианист как солист и ансамблист. - Беседы о педагогике и исполнительстве. Сборник статей. Вып. 4. М. 1999.
5. Чачава В.Н. Искусство концертмейстера. 2003.